

Musikalisk inspiration versus musikalisk suggestion. Några synpunkter på Erik Lindegrens dikt “Arioso”

Modernismens genombrott i Sverige under 1940-talet kännetecknades av kultursyntetiska strävanden, vilket påpekades av Erik Lindegren i första numret av tidskriften *Prisma* (1948):

De olika konstarternas läge i nuet behöver på nytt fastställas, och genom att uppmärksamma dem alla hoppas 'Prisma' så småningom kunna ge stoff till en fördjupad uppfattning om *deras just nu omdebatterade relation till varandra*.¹

Lindegrens mångsidiga verksamhet som lyriker och skribent samt hans samarbete med unga bildkonstnärer och tonsättare var härvidlag signifikativa för decenniet.² Han lanserade begreppet “instrumentallyrik”, som innebar en förnyelse av lyriken genom förebilder från instrumentalmusiken, och hans musikaliskt präglade diktsamling *Sviter* (1947) kom att betraktas som den modernistiska lyrikens summering och höjdpunkt.³

Lindegrens poetiska metod bygger i stor utsträckning på parallelltänkande om lyrik och musik; i detta avseende framstår dikten “Arioso” ur *Sviter* som ett representativt exempel på periodens praxis att arbeta med beteckningar på musikaliska former och tekniker som ligger långt ifrån varandra i den musikaliska formläran, i detta fall *svit*, *arioso* samt – indirekt – *preludium*, *sonat* och *kammarmusik*, men som av de musikaliskt orienterade skalderna använts komplementärt eller utbytbar. Jag betraktar musiktermerna i den modernistiska diskursen som metaforer, vilka dels aktualiserar diktarens associationer under skapandeprocessen, dels avser en välplanerad suggererande verkan på läsaren.⁴ Genom att särskilja inspirations- och suggestionsaspekten hoppas jag kunna fanga modernismens “interartiella orientering” som en impulsgivande faktor för poetiken

¹ Erik Lindegren, “Introduktion”, *Prisma* 1948:1, s. 5 (kurs. här).

² Boken *Halmstadgruppen* (1947) där Lindegren bidragit med lyriska kommentarer till Halmstadgruppens surrealistiska bilder; libretton till Karl-Birger Blomdahls operor, oratorier och baletter.

³ Karl Vennberg, “Den fyrtyalistiska lyrikens återåg” (1949), *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*, utg. Björn Håkansson, Stockholm 1987, s. 101; se även Lars Lönnroth, Sven Delblanc, *Den svenska litteraturen, V, Modernister och arbetardiktare 1920–1950*, Stockholm 1989, s. 228.

⁴ Dessa antaganden har jag presenterat samt teoretiskt och analytiskt utvecklat i min avhandling. Se Magdalena Wasilewska-Chmura, *Musik – metafor – modernism. En linje i den svenska modernismens poetologiska reflexion*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Literature, 41, Stockholm 2000.

på diktens konstruktions- resp. receptionsplan – en tradition med anor från Edgar Allan Poe och Paul Valéry.⁵

Diktsamlingens titel, *Sviter*, associeras i första hand med musiken; dikterna har visserligen grupperats i avdelningar vilka kan betraktas som diktsviter, men några av dem karakteriseras med hjälp av beteckningar som alluderar på musikalisk praxis, t.ex. "Pastoral-svit" för tankarna till *Pastoralsymfonin* av Beethoven (i fråga om stämning) eller *Skytisk svit* av Prokofjev (i fråga om formbeteckning).⁶ Vidare anspelar diktsviten "Abstrakta variationer" på en musikalisk form och teknik (tema med variationer resp. variationsteknik), och två andra – "Amoroso" och "Scherzando" – är italienska beteckningar som traditionellt används som musikaliska utförandeanvisningar, vilka framhäver musikfragmentets karaktär.⁷ Annars kan man konstatera en stor brokighet vad gäller dikternas och diktsviternas längd, form, stämning och diktion.

Den musikaliska sviten utvecklades under 1500- och 1600-talen som en instrumental cyklisk form bestående av relativt fristående danser, sammanställda enligt kontrastprincipen. De var ursprungligen sammanfogade genom samma melodiska material som bearbetades i respektive delar med hjälp av variationstekniken, men i senbarocken stod den gemensamma tonarten och inbördes kontraster mellan satserna för formens inre logik. Sviten återupplivades under romantiken, då den förlorade sin danskaraktär och närmade sig dels symfonin, dels programmusiken; den senare tendensen kom även att prägla den moderna musikens intresse för sviten.

Pluralformen i titeln av Lindegrens diktsamling, *Sviter*, för emellertid tankarna närmast till barocken med dess talrika svitsamlingar, inte minst av Johann Sebastian Bach, som i regel var komponerade för ett instrument eller en liten ensemble. Lindegren annonserade faktiskt diktsamlingen som "en övergång till kammarmusik" efter *mannen utan väg*, som han ansåg vara "en tidsmässig mollsymfoni". Gunnar Ekelöf underströk även han dess affinitet med Bachsviter i kontrast till *mannen utan väg* som snarare liknade en Bachfuga.⁸

Dikterna i *Sviter* anspelar emellertid knappast direkt på musiken; endast "De fem sinnenas dans" och "Vårpreludium" (kurs. här) kan tänkas ingå i svitens referensram. Något annorlunda förhåller det sig med dikten "Arioso", som hänvisar till vokalmusikens melodistil, vilket komplicerar dess relation till den övergripande beteckningen *svit* som är en instrumentalmusikalisk form.

Arioso utarbetades inom 1600-talets venetianska opera för att förmedla lyriska och emotionella innehåll till skillnad från *recitativets* narrativa funktion och *arians* dramatiska kvaliteter; dess melodityp närmade sig arians sångbarhet, men präglades inte av virtuositet. Arioso var inte bestämt i formellt avseende; det kunde utgöra ett avsnitt inom recitativet eller ett fristående kort stycke i aria-stil; det kunde även bilda – exempelvis hos

⁵ Jfr Edgar Allan Poe, "Kompositionens filosofi" (1846), övers. Leif Furhammar, *Texter i poetik från Platon till Nietzsche*, utg. Per Erik Ljung, Anders Mortensen, Lund 1988, s. 198–207; Paul Valéry, "Inledning till poetiken", *Trettiotalspoetik – Eliot, Croce, Valéry*, utg. Louise Vinge, Svenska Humanistiska Förbundet 1983, s. 47 f.

⁶ Papekas bör att en dikt som heter "Skytisk vår" ingår i "Vignetter" (*Sviter*); "Pastoral-svit" har däremot inspirerat K.-B. Blomdahl till musikstycket med samma titel. Johan Stenström, *Aniara. Från versepos till opera*, Malmö 1994, s. 21.

⁷ Förutom dessa sviter med musikalisk anstrykning finns två utan titlar (I, II), och tre med rubriker som inte anspelar på musiken: "I det namnlösa namn" (III), "Deviser" (IV) med tre dikter ur boken *Halmstadgruppen* (1946), samt "Vignetter" (V) som snarast associeras med bildkonsten.

⁸ Jfr Bengt Nirje, "Två generationer. Intervju med Artur Lundkvist och Erik Lindegren", *Ergo* 1947:3, s. 37; Gunnar Ekelöf, "Sviter", *BLM* 1948:1, s. 52.

Johann Sebastian Bach – en övergång mellan recitativet och arian.⁹ Tilläggas bör att aria (*air*) sporadiskt förekommer även i Bachs instrumentala sviter som en utpräglat kantabel sats, vilket ger vid handen att musiktermer även i musiken ibland används i överförd betydelse.

Efter Bach kom termen *arioso* att beteckna dels ett sångbart manér, lämpligt för stora arior (enligt Rousseaus *Dictionnaire de la musique*, 1767), dels en kort opera- eller oratoriumaria. Den gemensamma nämnaren för alla dessa uppfattningar är således det sångbara, uttrycksfulla föredraget.

I enlighet med ariosots musikaliska drag har tidigare Lindegrensforskning i första hand fokuserats på “diktens melodiösa karaktär, dess eufoni, och inte kompositionen” och tolkat dess form, som bygger på upprepningar, med anknytning till en “barockmusikens melodibildningsteknik”, fortspinning.¹⁰ Dikten har även fått en idéhistorisk tolkning, där termen *arioso* betraktas, jämte andra motiviska överensstämmelser, som en allusion på Viktor Rydbergs “Kantat” och polemik mot dennes religiösa åskådning.¹¹

Men om man antar att termen *arioso* för diktens del fungerar som en metaforisk genrebeteckning, dvs. att dikten *är* ett *arioso*, utvidgas associationsfältet utöver de yttre, akustiska likheterna och inbegriper även en suggestion om en talande eller sjungande röst och om ett förtäta emotionellt uttryck. Dikten framstår då som en lyrisk monolog som pejlar subjektiva men dämpade känslor och stämningar, typiska för ariosoinslag. Ariosometaforen kan sålunda sägas definiera dikten som ett stycke suggestiv ordmusik som fångar och förmedlar en intensiv emotionell upplevelse i ett lyriskt nu-ögonblick.

Inte utan betydelse är även ariosots karaktär av en i regel osjälvständig episod som står i relation till föregående och efterföljande recitativ resp. aria. I detta avseende finns en viss parallellitet mellan ariosots formella funktion och svitsatsernas, för även dessa bestämmer formens logik först i förhållande till varandra. Det kan följaktligen antas att Lindegren genom beteckningarna *arioso* och *svit* ansluter sig till ett komplext formtänkande, som han kallade “partiturlyrrik”; denna innebar diktarens anspråk att komponera diktsamlingen som en helhet, vilken följaktligen skulle läsas “som *ett* partitur”.¹²

En omständighet som ytterligare belyser “Ariosos” mångfasetterade koppling till musiken är att dikten på ett tidigt stadium hänvisade även till andra musikverk. I det senaste av de tre manuskripten hette den “Preludium”¹³ och i den första tryckta versionen fick den förutom ovannämnda titel ytterligare en parentetisk efterskrift “Les Adieux”;¹⁴ hänvisningen trycktes emellertid inte om i *Sviter*.

Preludium har faktiskt samband med sviten i sin egenskap av ett introducerande stycke som i barocken ofta byggde på fortspinning; det kunde utgöra en inledning till en svit. Emellertid uppvisar varken diktens manuskript eller dess version i *40-tal* några tecken på att dikten på sitt tillkomststadium var tänkt som en del av en större helhet; dessutom

⁹ Julian Budden m.fl., “Arioso”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, ed. Stanley Sadie, London 1981.

¹⁰ Ulf Lindberg, “Erik Lindegrens instrumentallyrik”, *Musiken i dikten. En antologi*, utg. Carl Fehrman, Stockholm 1969, s. 110; Lars Bäckström, *Erik Lindegren*, Stockholm 1962, s. 126 ff; Gunnar Brandell, *Svensk litteratur 1870–1970*, 2, *Från första världskriget till 1950*, Stockholm 1975, s. 233.

¹¹ Gunilla Bergsten, “Lindegrens Arioso som idédikt”, *Från Snoilsky till Sonnevi. Litteraturvetenskapliga studier tillägnade Gunnar Brandell*, utg. Jan Stenkvis, Malmö 1976, s. 173–181.

¹² Nirje, s. 37.

¹³ Efter Roland Lysell, *Erik Lindegrens imaginära universum*, Bodafor 1983, s. 351.

¹⁴ Erik Lindegren, “Arioso”, *40-tal* 1945:10, s. 12 f. Beteckningen var placerad inom parentes nedanför dikten.

placerades dikten som den andra i sviten "Amoroso" i *Sviter*, men då med en ny titel, just "Arioso". Termen "preludium" kan alltså tänkas ha förlorat sin relevans i den nya formella kontexten, men möjligen byttes den ut på grund av sin jämfört med *arioso* begränsade associativa potential; den anspelar på musiken med vag antydning om att stycket inleder en större form, men inga uttrycks- eller utförandekvaliteter suggereras fram. Man tänker därvidlag snarare på mer sentida användning av beteckningen för självständiga musikstycken av improvisatorisk karaktär och med diverse emotionell laddning, aktuella fr.o.m. romantiken (preludier av Chopin, Liszt, Debussy m.fl.). Men som sådant kunde ett preludium inte ingå i en svit som en senare sats.

Ännu mer intrikat ter sig efterskriften "Les Adieux", vilken kan läsas som allusion på Beethovens pianosonat i Ess-dur op. 81 a, kallad för Les adieux-sonaten. Här inställer sig frågan vad som inspirerat Lindegren i Beethovens sonat, vad denna har för beröringspunkter med *svit* resp. *arioso* och varför diktaren efter hand funnit anspelningen på Beethoven irrelevant för diktens uppfattning. För att spåra dessa förbindelselänkar skall sonatens plats i Beethovens *opus magnum* och i epokens estetik närmare belysas.

Sonaten kom till 1809-10, dvs. under den andra perioden av Beethovens verksamhet,¹⁵ som innebar en utvidgning och dynamisering av de klassiska stilmedlen mot vad som kom att präglade romantikens musikideal. Hans pianosonater fr.o.m. opus 31 inledde enligt kompositören själv "den nya vägen", dvs. dels avancerade formella lösningar som sprängde den klassiska formens balans, dels nya uttrycks-kvaliteter, antydda genom nyanserade utförandeanvisningar på tyska, som framhäver musikens emotionella laddning i högre grad än de traditionella italienska termerna. Sonaten som den absoluta musikens fullkomligaste uttryck närmade sig tack vare dessa beteckningar programmusikens suggererande effekt.

Programmusiken, som i äldre epoker haft en mimetisk (dvs. naturimiterande) karaktär, blev i och med romantiken snarare stämningsskapande, vilket förmedlades genom suggestiva titlar eller litterära program; Beethovens verk representerar detta paradigmskifte. Kompositören betonade att han i sin programmusik ville ge "uttryck mer för känslor än för måleri"¹⁶ och betraktade sig själv som en "tondiktare", inte "tonsättare".¹⁷ Programöverskrifter ansåg han inte nödvändiga, eftersom sonaternas emotionella innehåll ändå var uppenbart och lätt att känna igen för lyssnaren.¹⁸ Faktum är att de flesta stämningsfulla titlar (Månskenssonaten, Appassionata m.fl.) inte är Beethovens egna, men sonat nr 26 har faktiskt komponerats som ett programmusikaliskt verk.

Sonatens program utgörs av överskrifterna för dess tre satser, vilka även fungerar som hela sonatens underrubrik: *Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*, som av förläggaren ersatts med de franska motsvarigheterna: *Les adieux, l'absence et le retour*.¹⁹ Dedikationen till den österrikiske ärkehertigen Rudolf samt omständigheterna kring verkets tillkomst (hertigens avresa från Wien den 4 maj 1809 och hans återkomst den 30 januari 1810) låter förstå sonaten som ett tillfällighetsverk välgöraren till ära. Men den "historia" som ligger

¹⁵ Den andra perioden omfattar åren mellan ca 1802–1812. Joseph Kerman, Alan Tyson, "Beethoven, Ludwig van", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, ed. S. Sadie, London 1981.

¹⁶ Michael Hamburger, *Beethoven: Letters, Journals and Conversations*, London 1966, s. 68, cit. efter Benestad, s. 193.

¹⁷ Benestad, s. 193.

¹⁸ Friedrich Kerst, *Beethoven: the Man and the Artist, as Revealed in His Own Words*, New York 1964, s. 42, efter Benestad, s. 193.

¹⁹ Efter Ernst Bücken, *Ludwig van Beethoven* (1934), Laaber-Verlag 1980, s. 108.

bakom verket och som återges med musikaliska medel är i Beethovens tappning berövad yttre, dvs. mimetiska, detaljer (sådana som kan observeras t.ex. i *Pastoralsymfonin*) men verkar utspela sig på det emotionella, inre planet. Den tredje satsen skulle ursprungligen heta "Ankunft", en beteckning som syftar på det yttre skeendet; den byttes till slut ut mot "Wiedersehen", som i större utsträckning fokuserar på upplevelsesfären.²⁰ Därav kan man sluta sig till att historien av Beethoven har blivit litterariserad eller rentav fikionaliserad. Sonatens program antyder alltså en emotionell kurva av allmängiltig karaktär, som även gett upphov till spekulationer om en bakomliggande kärlekshistoria; uttrycksaspekten framhävs genom utförandeanvisningar, som *espressivo* (uttrycksfullt), *dolce* (sött) i 1:a satsen, *cantabile* (sjungande), "In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck" i 2:a satsen resp. "Im lebhaftesten Zeitmaße" i 3:e satsen.

Adagio ♩ = 60

Sonate Nr. 26

attacca subito
l'Allegro

Stämningen korresponderar väl med Lindegrens dikt "Arioso", där mötet mellan diktens "vi" sker "inom oss" (underförstått – omständigheterna till trots), dvs. den inre upplevelsen ersätter den fysiska kontakten.²¹ Men avskedssuggestionen behöver inte härledas från musikens program, som ju är ett litterärt inslag. Ett preliminärt antagande måste i så fall lyda att det föreligger ett samband mellan vad som hittills sagts om arioso och Beethovens sonat.

Av sonatens första sats, som bearbetar avskedstanken, har jag funnit den långsamma inledningen (*Adagio*) särskilt relevant för Lindegrens dikt; dess uttrycksfulla melodi kan nämligen associeras med arioso-typen, inte minst genom sin textuella förankring i orden "Lebe wohl" som faktiskt skrivits över första motivet.²²

²⁰ Bücken, s. 107.

²¹ Lysell talar därvidlag om innerlighetens dimension. Lysell, s. 126 ff.

²² Notexemplet efter Ludvig van Beethoven, *Sämtliche Sonaten für Klavier zu zwei Händen*, herausgegeben von Frederic Lamond, Band II, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig 1981, s. 168.

Lebe wohl-motivet (**a**), fallande och i långa notvärden, har formen av en kadens, dvs. en i harmoniskt avseende avslutande formel. Dess initiala plats, motiveras genom att stycket börjar då något – på innehållsplanet – just tar slut. Men avslutningen är inte definitiv, eftersom kadensen inte etablerar tonikan (Ess-dur) utan den parallella tonarten (c-moll), vilket gör motivet svävande och öppet mot en fortsättning.

Denna kommer i form av en fras som bygger på ett transponerat stigande motiv (**b**) med punktrytmer, kvart-kvint-språng och nedåtgående avrundning. Dess effekt kan betecknas som *stegring* p.g.a. motivets transposition uppåt och en intensifierad harmonik. Frasens avslutande motiv (**b'**) får en ekouppprepning i varierad gestalt (med sextsprång i början) en oktav högre och med mindre tonstyrka (**b''**). Allt detta gör att bildningen snarare har karaktären av en retorisk figur med det affektiva talet som tänkbar förebild än av en melodi.²³ Intensiteten återges även med dynamiska medel från *piano* till *forte* och åter till *piano* i en kort återgångsgrupp (**c**).

Följande sex takter tar upp samma motiviska material i en ny harmonisk kontext och med något mörkare klangfärg; bildningen avslutas dock inte på tonikan utan på septimdominanten som innebär spänning och väntan på upplösning. I stället för denna följer ett klart recitativiskt motiv (**d**) – kort, byggande på sekundsteg och tonrepetitioner, alltså med litet omfång (en ters), och åtföljt av pauser. Motivet upprepas enligt ekoprincipen, fortsätter lätt varierat uppåt och upprepas igen för att direkt (*attacca*) inleda det våldsamma *Allegro*.

Adagio framstår i detta ljus som en sorts *arioso* med recitativinslag, som introducerar och går över i en större form.²⁴ Beteckningen *arioso*, som av Lindegren använts i samband med Beethovens sonat, kan sålunda uppfattas som en *tolkande* term som fångar *Adagios* affinitet med vokalmusikens uttryckskraft. Denna parallellitet får faktiskt belägg i Beethovenforskningen, som gett vid handen att kompositörens instrumentala teman, särskilt i *Adagio*-satser, ofta kan härledas från ett versrytmiskt mönster, vilket har sina rötter i ariosoförebilden med dithörande medel, som upprepning, ornamentik m.fl.²⁵

Det bör noteras att beteckningarna *recitativ* och *arioso* även de har överförts till instrumentalmusiken, signifikativt nog av Beethoven i pianosonaten op. 31 nr 2 i d-moll (1802), som just inlett "den nya vägen", resp. pianosonaten op. 110 i Ass-dur (1821–1822).²⁶ Detta innebar en ny typ av melodik, som närmade sig det affektiva, sjungande talet och inte den klassiska musikens symmetriska perioduppbyggnad. Denna tendens att suggerera musikens uttrycksaspekt utan förankring i ett bestämt innehåll kom att drivas till sin spets i romantiken då det utsägligas topos överfördes från poesin till musiken och resulterade i idén om den absoluta musiken, där *Lieder ohne Worte* av Felix Mendelssohn-Bartholdy får tjäna som exempel. Vidare kom den absoluta musiken att återigen bli paradigmatiserad för poesin i symbolismens poetik, vilket bl.a. förverkligades i Verlaines *Romances sans paroles*, som kan betraktas som en pendang till Mendelssohn.²⁷

²³ I retoriken bygger en grupp figurer på tillägg (*adiecto*), dit bl.a. variation och stegring hör. Peter Cassirer, *Stil, stilistik, stilanalys*, Göteborg 1979, s. 89.

²⁴ Det är betecknande att ariosoinslag i Bachs recitativ ofta markerades som *Adagio* eller *Andante*. Jack Westrup, "Arioso", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, I, red. S. Sadie, London 1981.

²⁵ Harry Goldschmidt, *Die Erscheinung Beethoven*, Beethoven-Studien I, Leipzig 1985, s. 157.

²⁶ Beethoven, s. 29 (Largo, con espressione e semplice), resp. s. 281 (Recitativo), 282 (Arioso dolente), 284 (L'istesso tempo di Arioso).

²⁷ Carl Dahlhaus, „Musica poetica und musikalische Poesie“, *Archiv für Musikwissenschaft*, XXIII Jahrgang, Heft 2, Juli 1966, s. 120; vidare dens., *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Basel etc. 1987, s. 150 f.

Termen "arioso" i Lindegrens tappning kan sålunda sägas fungera som en gemensam nämnare för diktens och det beethovenska *Adagios* uttrycks-kvaliteter och uppvisar som sådan en affinitet med romantikens snarare än barockens estetik.²⁸ Jag vill emellertid pröva om hänvisningen till Beethoven kan gälla något mer än blott en allmän association; man kan nämligen spåra mer handfasta överensstämmelser mellan *Adagio* och diktens inledande parti (versraderna 1–4).

Den musikaliska frasens längd och rytm (takterna 1–4) sammanfaller med diktens första vers, och frasens modulerade upprepning i takterna 7–10 motsvarar diktens andra vers även med tanke på versernas parallellism som inbegriper upprepningsmoment. Detaljerna uppvisar även de slående överensstämmelser. Ordet "någonstans" sammanfaller med det första motivet, vars öppnande kadens antyder en vidare kontext. I dikten utgörs kontexten av ordfrasen "någonstans inom oss", som överför den i sig rumsliga kategorin "någonstans" till ett metaforiskt plan, där den avser "en punkt i känslans inre landskap".²⁹ Melodins gestalt samspelar med båda versernas intensifierade uttryck som kulminerar i och med de mest innebördsladdade orden "tillsammans" resp. "[kan vår kärlek] aldrig fly". Takterna 5–6 och 11–12 saknar motsvarighet i Lindegrens dikt, men de kan ses som ekouppprepningar av den musikaliska frasens kulminerande motiv (de ovan anförda orden). Däremot är två recitativmotiv med sina respektive ekouppprepningar (takterna 12–16) återigen parallella med diktens "Någonstans [eko: någonstans]/ o någonstans [eko: o någonstans]"; den lilla bågen antyder därvidlag en melism.

Överensstämmelser mellan Lindegrens "Arioso" och Beethovens *Adagio* kan alltså spåras i det rytmiska och dynamiska mönstret samt i melodins resp. det språkliga uttryckets intonationskurva. Trots denna påfallande parallellitet betraktar jag inte "Arioso" som en "översättning" av ett stycke musik till poesi; snarare rör det sig om en klanglig impuls som utgår från musikfragmentets "talande" karaktär, dess emotionella intensitet och dämpade färgskala. Att Lebe-wohl-sonaten uppfattas i sådana termer bekräftas bl.a. av Ernst Bücken som talar om „ihrer sprechender Ausdruckskraft, die einer ins einzelne gehender Auslegung nicht bedarf [...]“.³⁰

Poe och symbolisterna har lämnat åtskilliga vittnesbörd om en poetisk metod som utgår från en vag föreställning om diktens grundton som upprinnelse till dess klanglig-rytmiska gestalt som föregår den begreppslig-språkliga utformningen och s.a.s. föder diktens tanke.³¹ *Poésie pure* i Valéry's tappning strävade efter en magisk enhet av ljud och betydelse.³² Signifikativt nog uppmärksammas i Lindegren-forskningen akustiska associationer som motivering för hans svårtydda metaforer i *mannen utan väg*. Lindegren själv underströk för "Ariosos" del "en avvägning mellan klang och andemening", där klangens uppgift är att tydligare frambära idén.³³ Följaktligen är en musikalisk impuls inte

²⁸ Signifikativt påpekas av recensenterna *Sviter*s romantiska karaktär. Vennberg har kallat sin recension av diktsamlingen "Fran barock till romantik" (*Arbetarbladet* 4.12.1957) och där kartlagt instrumentallyrikens släktskap med romantiken och symbolismen. Ekelöf nämner "förromantiska ideal" och "förromantisk praxis". Se Karl Vennberg, *På mitt samvete. Recensioner, essäer och tidskritik från fem decennier*, utg. Björn Håkanson, Stockholm 1987, s. 97 f.; Ekelöf, "Sviter", s. 53.

²⁹ Bäckström, s. 126.

³⁰ Bücken, s. 108.

³¹ Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, s. 150.

³² Bernt Olsson, *Vid språkets gränser. Svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Lund 1995, s. 94.

³³ Efter Lysell, s. 65 f.

otänkbar hos en så musikaliskt orienterad skald; *Adagios* djupt klingande, dämpade harmonik matchas utmärkt av de övervägande mörka, bakre vokalerna (å, o, a) som bestämmer diktens klangliga gestalt.

Diktens fortsättning följer inte på samma sätt musikstycket. Parallelliteter kan spåras på ett mer generellt plan och de kan tolkas på två olika sätt: dels framstår hela dikten som framlyssnad från Beethovens *Adagio* i dess egenskap av arioso, vilket framhäver diktens enhetlighet i fråga om stämning och diktion; dels kan den antas följa sonatens tre satser med deras respektive stämningskomponenter. Det senare alternativet bygger på insikten att Lebe wohl-sonaten trots satsernas inbördes kontraster är ett i formellt avseende mycket enhetligt verk, som i sin helhet springer fram ur inledningens motiviska material; Lebe wohl-motivet hörs i *Allegrots* tema, genomföring och repris, och punktrytmerna bestämmer *Andantets* sjungande melodi, som även den bitvis påminner om arioso. Parallellt springer dikten fram ur någonstans-temat, som i och med nya variationer genomsyrar dikten med en universell tanke och förlämnar den "en säregen slutenhet".³⁴

- (1) Någonstans inom oss är vi alltid tillsamman,
- (2) någonstans inom oss kan vår kärlek aldrig fly
- (3) Någonstans
- (4) o någonstans
- (5) har alla tågen gått och alla klockor stannat:
- (6) någonstans inom oss är vi alltid här och nu,
- (7) är vi alltid du intill förväxling och förblandning,
- (8) är vi plötsligt undrans under och förvandling,
- (9) brytande havsvåg, roseneld och snö.

- (10) Någonstans inom oss där benen har vitnat
- (11) efter forskares och tvivlares nedsegrade törst
- (12) till förnekat glidande
- (13) till förseglat vikande
- (14) O moln av tröst!
- (15) någonstans inom oss
- (16) där dessas ben har vitnat och hägringarna mötts
- (17) häver fjärran trygghet som dyningarnas dyning
- (18) speglar du vårt fjärran som stjärnans i en dyning
- (19) speglar jag vårt nära som stjärnans i en dyning
- (20) fäller drömmen alltid masken och blir du
- (21) som i smärta glider från mig
- (22) för att åter komma åter
- (23) för att åter komma till mig
- (24) mer och mer inom oss, mer och mera du.³⁵

Dikten sönderfaller, liksom sonaten, i tre typografiskt markerade avdelningar som omfattar verserna 1–9, 10–14 resp. 15–24. Inom den första utgör versraderna 5–9 en fortsättning på det ovan analyserade avsnittet på samma sätt som *Adagio* direkt går in i *Allegro*; de gestaltar i en rad komprimerade metaforer en extatisk upplevelse av kärlekens under bortom tid och rum, vilket kan uppfattas som motsvarighet till sonatens

³⁴ Ibid., s. 127.

³⁵ Erik Lindegren, "Arioso", *Sviter* (1947), i förf:s *Dikter 1940–1954. Ett urval* (1962), Bonniers 1989, s. 82.

Allegro med dess passionerade tema och uttrycksfulla kontraster. Verserna 10–14 fungerar som en sorts omtagning, som vidareutvecklar någonstans-temat; sonatens 2:a sats knyter på liknande sätt an till inledningens rytmiska motiv och dämpade ton. I diktens sista avdelning (versraderna 15–24) utvidgas perspektivet till att omfatta både “fjärran” och “nära” genom reciproka rörelser (“komma till” – “glida från”) och deras sinnebild – dyningen. Allt detta tycks ha en parallell i sonatens 3:e sats med dess vågformade tema, många figurationer och i alla avseenden kontrastfyllda förlopp. Härvid ska dock ett förbehåll göras att dessa parallelliteter mellan dikten och sonaten går tillbaka till associativa kopplingar mellan diktens semantiska kategorier och musikens uttrycks kvaliteter av asemantisk art.

Ett avgörande faktum är emellertid att Lindegren till slut avstod från beteckningen “Les adieux” och fann termen *arioso* ensam mer adekvat. Det torde innebära att han fann programsuggestionen sekundär eller rentav vilsedande för uppfattningen av dikten, som i själva verket *inte* tematiserar något avsked eller ens längtan efter ett du³⁶ utan tvärtom – en närapå mystisk förening i ett innerlighetens rum. Det är sålunda snarast själva musikens emotionella enhetlighet och retoriska kraft som är relevant för dikten; signifikativt påpekas även för “Ariosos” del dess drag av vältalighet.³⁷ Hänvisningen till sonatens litterära program kan i detta ljus ses som en begränsning av associationsfältet till en etikett, som dessvärre hade kunnat uppfattas utan anknytning till Beethovens sonat.

Ariosio förefaller i detta ljus vara en ojämförligt associationsrikare beteckning som samtidigt utplånar tanken på den konkreta förlagan som irrelevant, när dikten väl fått sin slutgiltiga, emotionellt böljande form. Den fungerar med andra ord som en allusion i T. S. Eliots anda, som på grund av sin komplexitet är omöjlig att tyda i alla aspekter. Att Lindegren till slut valt just denna diffusa term placerar honom närmast i den traditionella hermetismen,³⁸ liksom all den lyrik som eftersträvar musikens utomspråkliga mening. Min analys är att betrakta som ett steg på väg mot en kartläggning av det sammansatta associationsnät som kan ha varit konstitutivt för dikten.

Avslutningsvis vill jag åter anknyta till tanken på musikalisk inspiration versus musikalisk suggestion. Den lyriska modernismen, med sitt mål att suggerera i stället för att benämna, ville från musiken hämta det musikaliskt essentiella, dvs. det rena materialet. Musiken som en asemantisk konst *par excellence* utgjorde följaktligen en förebild för det autonoma poetiska språket, fritt från referentialitet och med oändlig kreationspotential. Den fria associativiteten, som kännetecknar den moderna lyriken, skulle således bilda en motsvarighet till musikens uttryckskraft bortom språkets begränsningar. Denna kräver dock en upplösning av de semantiska och syntaktiska reglerna, vilken rättfärdigas genom hänvisningar till musikaliska form- och teknikbeteckningar, som för lyrikens del innebär ett organiskt formtänkande. Lindegren ansåg att lyriken i formavseende inte “nått fram till Wienklassicismens former” och att den därför inte kunde uttrycka “den moderna livskänslan.”³⁹ Att han i sitt sökande efter nya formlösningar lät sig inspireras av Beethovens verk torde innebära att han där funnit vad han själv kallade “den friborna

³⁶ Jfr Lysell, s. 126.

³⁷ “Den förra dikten [“Ariosio”] är retorik i ett musikaliskt formschema – praktfull retorik och stor lyrik.” Sigvard Cederroth, “Mot en allt klarare sol”, *BLM* 1954:10, s. 825. Även Göran Printz-Påhlson, *Solen i spegeln. Essäer om lyrisk modernism*, Stockholm 1958, s. 167; Bäckström, s. 126.

³⁸ Jfr Lysell, s. 66.

³⁹ Nirje, s. 37.

känslan” resp. “frihetskänslan”⁴⁰ i adekvat form; den musikaliska inspirationen gäller sålunda såväl den beethovenska musikens romantiska anstrykning som tonsättarens kompromisslösa sökande efter konstnärlig sanning, som utstakade nya vägar för musiken. Lindegren och fyrtiotalisterna gjorde även de anspråk på att förnya lyriken.

Vad gäller diktens suggestion, som skulle likna musikens verkan, var den välplanerad och uppnåddes genom ett konstruktivistiskt arbete med språket efter Poes, Mallarmés och Valéry's förebilder. En viktig roll tillmättes därvidlag titlar, överskrifter, motto, allusioner samt – som i T.S. Eliots fall – en notapparat som deschiffrerar de kryptiska anspelningarna. I detta ljus framstår hänvisningar till musiken som ytterligare impuls till associationernas spel, eftersom de aldrig kan få en klar begreppslig utläggning. De universella syftningar som den modernistiska lyriken gjorde anspråk på suggereras fram av kopplingar till instrumentalmusiken (här *svit*), medan den emotionella uttryckskraften antyds genom termer från vokalmusikens lyriska genrer.

Den musikaliska inspirationen gäller sålunda diktens inre struktur och meddelas inte nödvändigtvis till läsaren; den betraktas inte heller som något ursprungligt, som föregår den skapande processen, emedan den kan göra sig aktuell på olika stadier av diktens tillblivelse. Den musikaliska suggestionen däremot är en strategi att öppna dikten mot nya associativa sfärer, som inte underordnas de semantiska lagarna och som strävar bortom sitt medium, dvs. språket, helt i linje med modernismens gränsöverskridande strävan.

⁴⁰ Ibid.